

Análisis del Tema de la Carrera en la iconografía moche y su relación con evidencias arqueológicas de sacrificio humano en la Huaca Cao Viejo del complejo El Brujo, costa norte del Perú

Analysis of The Runner Theme in Moche iconography and its relationship with archaeological evidence of human sacrifice at Huaca Cao Viejo in the El Brujo complex, north coast of Peru

Régulo Franco

<https://orcid.org/0000-0003-2893-4027>

Universidad Nacional de Trujillo La Libertad, Perú

regulofrancoj@gmail.com

RESUMEN

En este artículo se presenta un análisis iconográfico del Tema de la Carrera y su correlación con evidencias arqueológicas halladas en la Plataforma Superior de la Huaca Cao Viejo en el complejo El Brujo. De acuerdo a nuestro análisis, este tema estaría vinculado al sacrificio humano. Adicionalmente, se realiza una revisión de otras imágenes del *corpus* iconográfico moche para su discusión, correlación e interpretación sobre este ritual practicado por la elite moche entre los siglos VII y IX d.C.

Palabras clave: Moche, sacrificios humanos, santuario, iconografía, arquitectura ceremonial.

ABSTRACT

This article presents an iconographic analysis of The Runner Theme and its correlation with archaeological evidence found on the Upper Platform of Huaca Cao Viejo in the El Brujo complex. According to our analysis, this theme is linked to human sacrifice. In addition, other images from the Moche iconographic corpus are reviewed for discussion, correlation, and interpretation of this ritual practiced by the Moche elite between the 7th and 9th centuries AD.

Keywords: Moche, human sacrifices, sanctuary, iconography, ceremonial architecture.

RECIBIDO: 23/01/2025 - ACEPTADO: 22/04/2025 - PUBLICADO: 30/06/2025

© Los autores. Este artículo es publicado por *Arqueología y Sociedad* del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0) [<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>] que permite el uso, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre que la obra original sea debidamente citada de su fuente original.

INTRODUCCIÓN

Los antecedentes de las prácticas sacrificiales moche se encuentran en el Período Formativo (circa 1800-200 a.C.), por ejemplo, en los monolitos de Cerro Sechín en Casma. Aunque los investigadores consideran que los monolitos no guardan el orden original, en todas las escenas esculpidas aparecen sacerdotes guerreros altivos, cuerpos seccionados por la mitad, desmembramientos y un sin número de cabezas humanas, hileras de ojos, perfiles anatómicos, así como también despojos humanos diversos (Kauffmann, 2012).

Los moche continuaron estas prácticas sacrificiales de manera planificada y recurrente, lo que tendría que ver con el reordenamiento del mundo a partir de sucesos climáticos catastróficos. Ya no hay duda de que estas prácticas ceremoniales estaban relacionadas con toda una organización religiosa compleja que traspasaba los límites territoriales y que se iniciaba con las batallas rituales en campos desérticos, donde los vencidos eran conducidos por sus vencedores a los templos mayores para, finalmente, ser ejecutados. En efecto, las imágenes de la muerte están muy bien expresadas en la iconografía moche, por ejemplo, en la “Ceremonia del Sacrificio” y en el Tema de la Carrera, que no deja ninguna duda que estas actividades formaron parte de acciones legitimadas por los líderes y la sociedad (Kutscher, 1954, 1967, 1983; Hocquenghem, 1987, 2008; Castillo, 2000; Franco, 2015, 2019). Asimismo, se tiene evidencias excavadas de individuos cruelmente sacrificados en las plazas ceremoniales de la Huaca de la Luna (Bourget, 1998; Bourget y Millaire, 2000). Por lo tanto, existe una correlación entre la iconografía y algunas evidencias contextuales excavadas en las Huacas de Cao Viejo y de la Luna.

Se sostiene que estos ritos vinculados con los sacrificios humanos sugieren un control centralizado del Estado, de manipulación, divulgado como un discurso político-ideológico que sustenta las prácticas de sacrificio con la intención de camuflar una falsa representatividad de la sociedad entera. El objetivo quizás fue instaurar el terror a través de la violencia física enmascarada por las prácticas rituales y, de esa manera, lograr el dominio y control social de la población (Bourget y Millaire, 2000).

El tema del sacrificio en el mundo moche es muy complejo puesto que requiere mostrar evidencias contextuales en los mismos espacios ceremoniales donde se desarrollaron los rituales de formas distintas. Por ejemplo, se necesita evidencia de cuerpos mutilados, seccionados, decapitados, etc. De especial interés para este artículo es que existen evidencias documentadas de tales prácticas sacrificiales en los templos mayores de los valles de Chicama y Moche en la región de la Libertad (figura 1A).

En este artículo presento la descripción, comparación e interpretación de las escenas y escenarios del Tema de la Carrera, originalmente denominado así por el investigador alemán G. Kutscher en 1954, razón por la que he respetado la denomi-

nación dada por este estudioso. Este tema es ahora, afortunadamente, comparado con evidencias arqueológicas que se recuperaron en décadas pasadas en la Huaca Cao Viejo del complejo arqueológico El Brujo, en especial en la Plataforma Superior y la Plataforma Principal (figura 1B). Por otro lado, se utiliza también otras imágenes iconográficas del *corpus* moche que se complementan con la narrativa de la muerte. De esta manera, trato, en lo posible, de aproximarme a la interpretación de este episodio dramático y sangriento durante el desarrollo de la sociedad moche en la costa norte.

METODOLOGÍA

La metodología que emplearé se establece en base a las escenas que se presentan dentro del tema en general, con el único propósito de identificar a los personajes que participan en las escenas y la correlación acción-atributo, o acción-efecto. Todo lo anterior, desde luego, será comparado con un *corpus* de imágenes similares que ayudarán a una mejor interpretación. Interesa, sobre todo, lograr la identidad de los personajes más importantes que participan en las escenas. Algo de esto ya fue planteado hace muchos años por Panofsky (1979), Donnan (1985) y Berezkin (1981), metodología que después ha sido expuesta claramente por Luis Jaime Castillo (1989) en su tesis de grado. Obviamente, hay otros investigadores que han tratado otros temas; sin embargo, los investigadores mencionados son los más indicados sobre el tema que tratamos. Para facilitar una mejor lectura de los temas en cuestión será necesario trabajar primero con la descripción de las escenas y escenarios. Luego, se presentará el *corpus* de imágenes comparativas en la interpretación o discusión, lo cual reforzará la interpretación de la escena investigada.

En el caso particular del Tema de la Carrera, existen seis escenas en diferentes escenarios interrelacionados, además de contar con elementos flotantes o asociados que forman parte de la narrativa que se inicia en el combate ritual y culmina con el sacrificio humano en la parte superior de la Huaca Cao Viejo. Finalmente, se discuten las evidencias de individuos sacrificados hallados en la Plataforma Superior de la Huaca Cao Viejo, las cuales serán comparadas con escenas de sacrificio humano en los murales policromos y en la cerámica registrada en otras excavaciones del mismo monumento.

LA BOTELLA DE CERÁMICA DEL ESTILO MOCHE IV CON EL TEMA DE LA CARRERA

La botella de cerámica asa estribo con el tema narrativo de la Carrera pertenece a la colección del Museo de Historia Natural de Nueva York (figura 2A). Esta ilustración fue presentada por primera vez por Kutscher en 1950 y figura en las actas de la Academia de Ciencias de Nueva York (Series II, Vol. 12, N°6, 1950, pp. 194-203) (figura 2B). Fue reimpreso en 1967 por John Rowe y Dorothy Menzel de la Universidad

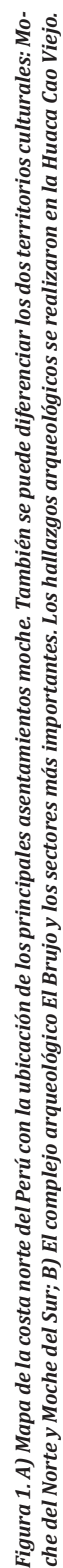




Figura 2. A) Vasija de cerámica bícroma del estilo Moche IV con la representación del Tema de la Carrera (cortesía de Christopher Donnan); B) Ilustración del Tema de la Carrera con sus escenas y escenarios (Kutsher, 1983, p. 183, figure Abb.123).

de California, Berkeley, cuando publicaron una selección de artículos sobre arqueología peruana. No se sabe exactamente la procedencia de la vasija de cerámica, pero por el estilo, el acabado y la representación pictórica en general, sospecho que su procedencia debe ser de cualquiera de los dos valles, Chicama o Moche. Se propone lo anterior debido a que muchos elementos que aparecen en esta representación se relacionan fundamentalmente con la arquitectura ceremonial de los dos sitios, en especial de la Huaca Cao Viejo en el valle de Chicama y Huaca de La Luna en el valle de Moche.

DESCRIPCIÓN DE LAS ESCENAS, ESCENARIOS E IDENTIDADES DE LOS PERSONAJES

Escena 1, escenario 1

La escena 1, escenario 1, tiene relación con once prisioneros de perfil, tres de ellos son cargados en hamacas y uno en litera (figura 3a). Seis prisioneros llevan hamacas sobre sus hombros, dos llevan una litera y dos individuos no cargan nada y suben apresurados por la rampa. Estos prisioneros se encuentran desnudos y con el genital expuesto, los cabellos parados y las manos empuñadas. Se encuentran en fila y están avanzando a pasos largos hacia su destino; de ahí viene la caracterización de la escena como de carrera. La primera pareja, de izquierda a derecha, lleva sobre sus hombros a un personaje desnudo sobre una litera de lados escalonados, lo que indicaría que se trata de un personaje de mayor jerarquía que el resto. La segunda pareja lleva sobre sus hombros a otro personaje desnudo en una hamaca, aparentemente de tela blanca, tiene un brazalete en la mano cogida al bastidor, quizás agarrándose. La tercera pareja lleva sobre sus hombros al último personaje desnudo sobre una hamaca, la diferencia de este individuo con el resto es que en el cuello lleva una cuerda corta.

Dentro de la escena hay elementos suspendidos y vinculantes. El primero es la figura antropomorfa de un gallinazo que porta una banda textil de color blanco. Otro gallinazo antropomorfo observa la acción que se produce dentro del recinto del dignatario. El gallinazo antropomorfo se encuentra a la altura del primer prisionero desnudo. La otra figura de gallinazo antropomorfo señala con el dedo al prisionero posterior que carga la primera litera, sin embargo, también otro gallinazo antropomorfo señala con el dedo. A la altura de la segunda hamaca con un prisionero, de izquierda a derecha, aparecen dos gallinazos enfrentados que cogen una banda textil aparentemente de color blanco. Al final de la escena de los prisioneros se observa a otro gallinazo antropomorfo de mayor tamaño que los anteriores. Claro está que una característica común en esta escena es que los gallinazos antropomorfos llevan un cinturón aparentemente de color blanco que se identifican directamente con el vestido negro de las sacerdotisas.

El escenario es definido por una línea que tendría relación con un piso de gran amplitud, aparentemente es un patio o espacio amplio.

Escena 2, escenario 2

La escena corresponde a la entrega de una copa con pedestal por parte de un personaje a un alto dignatario (figura 3b). Ese personaje tiene sobre la cabeza una especie de casco con cubrenuca y con penacho, quizás de plumas, y en el cuerpo lleva una camisa y un taparrabo entre las piernas. La ilustración no ayuda a visualizar qué es lo que realmente tiene en las manos. El alto dignatario yace sentado sobre un podio al interior de un recinto. En la cabeza tiene una especie de turbante que cae sobre su nuca en forma de nuquera y sobre ésta aparece una vincha, quizás metálica, asegurada a la cabeza con una cinta aparentemente blanca y sujeta a la parte inferior de la mandíbula inferior. Sobre la cabeza hay una figura escultórica al parecer de un zorro, quizás también de metal, y la parte posterior de la cabeza está adornada con un penacho de plumas de aves exóticas con un manojo de plumas alargadas que flotan en el aire. Lleva orejeras circulares y en el pecho tiene un pectoral con la figura de una serpiente. Finalmente, tiene un vestido largo que cubre todo su cuerpo.

Hay un elemento suspendido u asociado. Este es un emblema característico de la iconografía moche que consiste en la presentación de una porra vertical, un escudo circular y una banda textil, aparentemente de color blanco. Además, aparece también una cinta rectangular alargada con divisiones y cordeles para amarrar.

El segundo escenario es un recinto que tiene un muro que sostiene la parte posterior del techo a dos aguas. En la parte central hay un horcón horizontal que sirve de base para sostener el punto de encuentro de los dos techos inclinados del recinto. También se observan horcones verticales en los extremos de la parte central donde se unen los dos techos inclinados y dos horcones, uno derecho y otro torcido, que sirven de sostén a la cubierta inclinada y que están, además, tallados en la parte

superior en forma de cabezas de felino o zorro. El artista, al parecer, ha considerado solo dos horcones en la ilustración, porque hay siempre una tendencia en representar las escenas y escenarios de perfil. Sin embargo, sabemos que, en realidad, el techo a dos aguas ha sido sostenido por seis horcones, dos al centro, dos en los extremos y dos en la parte delantera. Los bordes del techo y los horcones verticales aparentemente están pintados. El recinto ceremonial se encuentra sobre una estructura escalonada con rampa. Los escalones de la estructura están definidos por bandas anchas pintadas de forma alternada que denotan a priori que no son escalinatas para subir. Se tratan, más bien, de tres terrazas formadas por bandas anchas que forman parte de una estructura arquitectónica de mayor volumen. La rampa está definida por dos líneas y, a la vez, esta adornada con siete alfardas escalonadas. Finalmente, sobre la cubierta aparecen tres zorros que se dirigen hacia los prisioneros desnudos en actitud de acometer: dos zorros se encuentran sobre el techo inclinado de la parte posterior y un zorro se encuentra sobre el techo inclinado delantero.

Escena 3, escenario 3

La escena que aparece se trata de un acto de presentación de un prisionero a una sacerdotisa principal, acompañada de otra sacerdotisa y una asistente de la ceremonia (figura 3c). El prisionero desnudo y con los cabellos parados se encuentra sentado con las piernas cruzadas frente a la sacerdotisa principal y, aparentemente, tiene algún objeto en la mano izquierda. El prisionero se encuentra sentado en el borde de la plataforma que se une a una rampa. La sacerdotisa principal se encuentra sentada sobre el piso de la estructura con las piernas cruzadas. Ella tiene un vestido largo de color negro, con cabello largo adornado con algún distintivo. Además, lleva una soguilla corta en el cuello que cae sobre su espalda. En el acto ritual participa una ayudante parada con vestido negro y cinturón aparentemente de color blanco que se dirige hacia el personaje principal; le entrega una copa con pedestal. Detrás de la sacerdotisa principal aparece otro personaje femenino de mayor rango que la ayudante, quizás otra sacerdotisa asistente; ella se encuentra a la expectativa de lo que hace la sacerdotisa principal.

El escenario es una plataforma con una rampa de acceso. Sobre la plataforma se encuentra un recinto con cubierta a dos aguas sostenido por dos horcones de madera y un muro como espaldar. El recinto ceremonial, como se observa, es de construcción simple y no tiene mucho acabado.

Escena 4, escenario 4

La escena corresponde a un acto de entrega de una copa a un personaje que, por sus características, denominaré sacerdote-guerrero (figura 3e). El personaje que entrega la copa es el sacerdote búho que se encuentra parado sobre un nivel inferior en relación al nivel donde se encuentra el personaje principal. El sacerdote-guerrero está parado en una actitud de haber recibido una copa con pedestal, dispuesto a

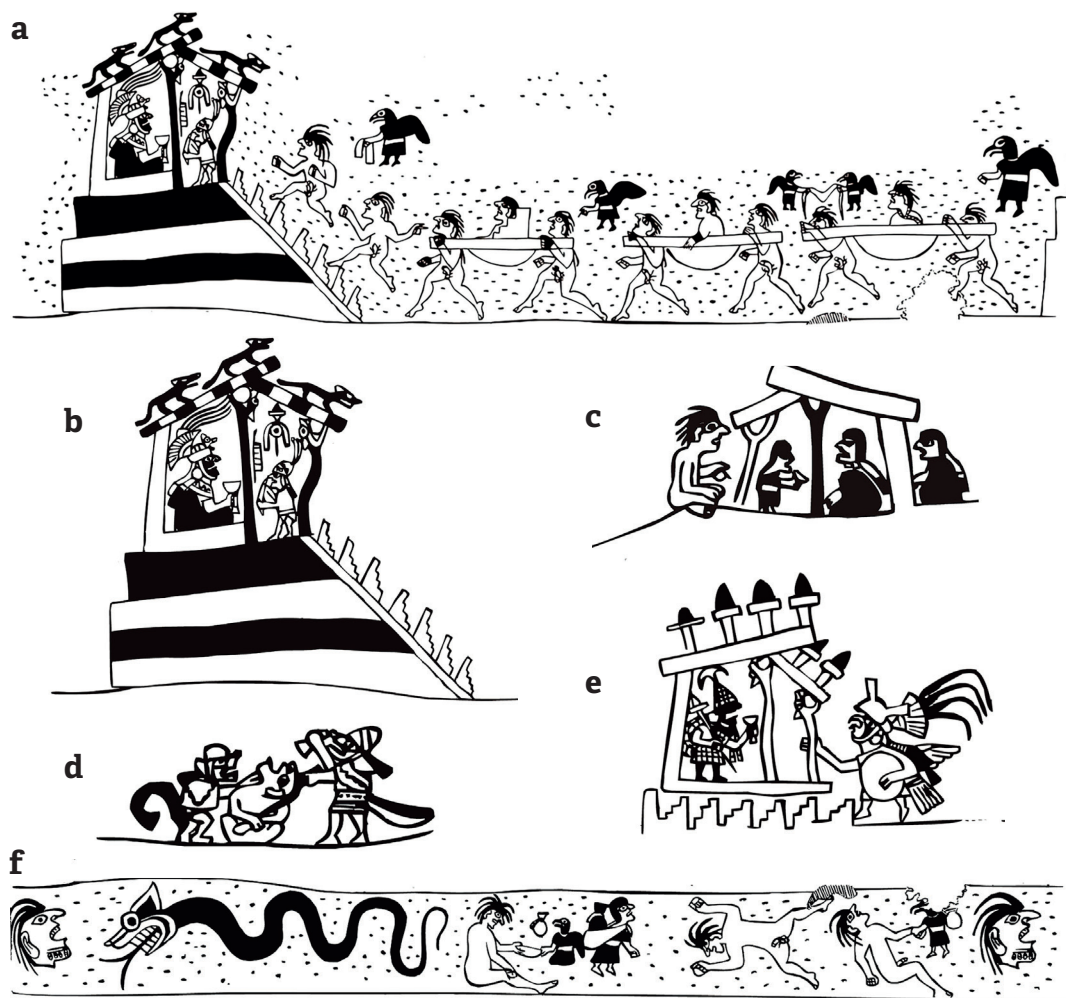


Figura 3. Descomposición de las diferentes escenas y escenarios de la ceremonia de la Carrera.

beber el contenido que se le ha entregado. Este personaje de gran jerarquía, tiene sobre su cabeza un casco cónico que remata en un tocado de forma semilunar invertido. Lleva orejeras circulares. Viste un traje reticulado que se trata de un atavío revestido con placas metálicas al igual que el casco y el tocado semilunar que cae hasta la altura de sus rodillas. No está claro, pero sobre su espalda tiene una especie de capa o adorno también reticulado. En la mano izquierda sostiene una porra que descansa sobre su hombro.

El sacerdote búho se encuentra de pie, agarra uno de los horcones o postes de madera y se dirige hacia el sacerdote-guerrero. El rostro tiene la forma de un búho. Sobre su cabeza lleva una corona o cinta metálica con una diadema delantera en forma de dos haces bifurcadas que rematan en extremos rectos y no curvados. En la parte posterior de su cabeza se observa un adorno o penacho posiblemente confeccionado con plumas de aves exóticas y, quizás, también tiene un manojo de plumas alargadas que flotan en el aire. Lleva orejeras circulares. El traje que viste no se ob-

serva bien debido a que está cubierto por un gran disco que tiene bajo el brazo. Sin embargo, lleva un adorno que cae por toda su espalda, y luego se observa la cola y las alas naturales del búho.

El escenario es otro recinto ceremonial con techo a dos aguas sostenido por dos horcones de madera. No se ve ninguna banquetta existente y, más bien, se observa el piso horizontal sobre el cual está el personaje principal. Sin embargo, debajo de la estructura arquitectónica, aparece un símbolo de figuras escalonadas que daría la impresión que el espacio circundante ha sido graficado en perspectiva y se trataba, quizás, de un muro escalonado. Nótese que los símbolos escalonados están al ras del piso donde se encuentra el personaje búho. Finalmente, sobre el techo más largo aparecen cuatro porras del estilo Moche IV; en tanto, sobre la cubierta más corta, se observan dos porras.

Escena 5, escenario 5

La escena tiene relación con un acto de sacrificio humano. Sobre un nivel de piso intervienen dos seres antropomorfos que sujetan a un prisionero desnudo con el cabello largo (figura 3d). El personaje del lado izquierdo tiene las características de un felino antropomorfo que lleva una camisa adornada con una figura escalonada invertida y un taparrabo. Las manos cogen el cuello de la víctima, mientras que el ser de la derecha tiene la característica de un zorro antropomorfo con un turbante o gorro en la cabeza y cubrenuca. Lleva un vestido que llega hasta las rodillas, decorado con una banda ancha hasta la cintura, al parecer, sujetado por un cinturón. Además, tiene el brazo derecho levantado y con las manos coge un *tumi* (hacha metálica) en una acción de acometer y degollar a la víctima.

No hay evidencias de un escenario, sólo una línea que podría corresponder a un piso, o en todo caso, corresponde al piso de un espacio horizontal mucho más amplio.

Escena 6, escenario 6

Corresponde a la sección inferior de la escena de carrera. Representa un episodio relacionado con el inframundo o el mundo de los ancestros donde, según la narrativa, los prisioneros ejecutados pasaron al mundo de los muertos (figura 3f). La escena muestra a tres individuos desnudos con los cabellos parados que tienen diferentes posturas. Por ejemplo, el primer individuo, de izquierda a derecha, está sentado cogiéndose la rodilla y con la mano izquierda recibe un cuenco de parte de un gallinazo antropomorfo con cinturón de color aparentemente de color blanco, y cerca de este, aparece una vasija de cerámica con cuerda corta en el cuello. Luego, se observa a un individuo femenino con vestido negro y cinturón aparentemente de color blanco, se dirige de izquierda a derecha, lleva sobre su espalda un cántaro con soga corta en el cuello. Este personaje femenino observa el cuerpo de un prisionero desnudo que yace extendido de cúbito dorsal, con los brazos y las piernas

abiertas y los cabellos parados. El tercer individuo está en posición medio sentado y es levantado de la mano por un gallinazo antropomorfo. En la sección izquierda se observa a una serpiente magnificada que se dirige hacia una cabeza humana que tiene la boca abierta, los pelos bien parados, en una actitud de sorpresa frente a la amenaza de la serpiente, quizás es un acto de transmisión de energía hacia la cabeza para generar fertilidad. En la mandíbula inferior de la cabeza humana aparece una especie de semilla.

El escenario correspondería al inframundo o al nivel de los ancestros, donde los prisioneros ejecutados se regeneran o reviven y son asistidos por gallinazos antropomorfos.

DISCUSIÓN, COMPARACIONES ICONOGRÁFICAS E INTERPRETACIONES

Existen muchas imágenes de enfrentamientos entre guerreros moche en áreas abiertas o desérticas. En esos espacios abiertos luchan y, como consecuencia de ello, los vencidos son capturados por sus vencedores quienes los conducen en fila hacia los templos mayores donde se desarrollaba el acto de sacrificio (figuras 4A y B).



Figura 4. A) Escena de combate ritual moche (Donnan y Mc Clelland, 1999, p. 70, fig. 3.48); B) Desfile de guerreros vencedores y vencidos (Donnan y Mc. Clelland, 1999, p. 71, fig. 3.51).

Gerd Kutscher fue el primer investigador que presentó el Tema de la Carrera en la iconografía moche en 1950, reproducido en 1967 y su obra publicada en 1983. Kutscher describe en forma general este tema iconográfico al señalar que se trata de prisioneros de guerra desnudos, uno con soga en el cuello, transportados en literas por sus súbditos. Además, indica que una columna de prisioneros se acerca a una gran pirámide escalonada coronada por un edificio ricamente decorado. Allí se encuentra un jefe o un alto dignatario ricamente vestido que espera a la columna de prisioneros encabezados por una persona más pequeña que toca una trompeta. Kutscher nota que en la fila inferior hay un hombre desnudo, acostado boca arriba, con las extremidades extendidas que, según su descripción, se trata de la posición característica de un cadáver en las escenas de batalla. De otro lado, comenta que al menos algunos prisioneros, sino todos, fueron sacrificados a las divinidades, como se muestra un grupo en la fila superior, encima de los portadores de las andas. En esa misma escena dos seres zoomorfos matan a su víctima con un hacha tipo *tumi*, arma que no es utilizada en las batallas por los guerreros, sino que está reservada para ceremonias o para los dioses en sus luchas (Kutscher, 1967, p. 120).

Christopher Donnan y Donna McClelland, cuando se refieren a este tema, describen que los prisioneros vencidos son transportados en litera y que estos hombres experimentan una pérdida de dignidad. Por otro lado, Donnan considera que en el arte de este tema se crea una ilusión de distancia, donde los pintores de la fase IV continuaron con la técnica de los pintores de la fase III, esto es, colocar figuras pequeñas en la parte superior de la escena. Incluso, Donnan deduce que colocaron pequeñas estructuras en la parte superior para contrastar con las estructuras más grandes en primer plano (Donnan, 1978, p. 34; Donnan y McClelland, 1999, p.100, fig. 4.48). Esta afirmación es importante para evidenciar que las estructuras mayores más importantes son las que se ponen en primer plano (más cercanas en la ilustración). Es posible pensar que las estructuras menores también se encuentran en la misma plataforma principal debido a que encuentro una concatenación en la narrativa de la ceremonia del sacrificio.

Es necesario tener presente el contexto general en el que se presenta el Tema de la Carrera. Donnan ha propuesto que las imágenes moche pueden ser interpretadas de diferentes maneras o combinaciones (Donnan, 1985, p. 64). Bajo esta premisa, entonces, el acto de sacrificio en la iconografía moche es el episodio final de toda una gesta que empieza en el mismo campo de batalla ritual que se desarrollaba lejos de los templos mayores. En otra publicación he sugerido que el enfrentamiento ritual entre los guerreros del valle de Moche con los guerreros del valle de Chicama fue realizado en el desierto costero al pie del Cerro Campana, lado oeste, que resulta ser un espacio equidistante entre los dos centros ceremoniales (Franco, 2021, pp. 107-109). Por ejemplo, en la representación de los guerreros vencedores en alto relieve en los murales de la Huaca Cao Viejo, tienen en la mano un escudo cuadrado y so-

bre el hombro un escudo circular de los vencidos; en tanto, en la Huaca de la Luna, los vencedores tienen en la mano el escudo circular y sobre el hombro el escudo cuadrado (Franco, 2016c: 23; Franco, 2021, p. 107). Por otro lado, Santiago Uceda da cuenta de los estudios de ADN mitocondrial realizados por el departamento de Anatomía y Fisiología de Saga Medical School de Japón sobre un grupo de esqueletos de sacerdotes enterrados en el templo mayor y otro grupo enterrado en las residencias entre las Huacas del Sol y de la Luna. Los resultados han demostrado que se trata de individuos pertenecientes al mismo grupo étnico y que desde cinco generaciones atrás compartían lazos consanguíneos (Uceda, 2008, p. 87; Shimada *et al.*, 2002; Toyne *et al.*, 2016, pp. 106-107).

Muchas evidencias materiales que aparecen en el Tema de la Carrera, se encuentran en los murales de la Huaca Cao Viejo del complejo El Brujo. En efecto, tenemos un mural con una procesión de prisioneros desnudos con la soga al cuello conducidos por un guerrero ubicado en el muro inferior de la fachada principal. La fila de prisioneros se dirige a una de las caras del recinto ceremonial esquintero, la cara oeste. Allí se observa un mural con la escena de combate, dividido en cuatro franjas anchas horizontales, con seis parejas de guerreros armados con porras y escudos cuadrados y circulares, dispuestos de perfil en actitud de combate. Cada pareja se diferencia por la vestimenta y la forma del escudo.

Está claro que las escenas que se observan en los murales están relacionadas con un combate ritual y con la conducción de prisioneros como aparece en el Tema de la Carrera, de modo que ambas escenas están íntimamente relacionadas (Franco, 2012, pp. 87-88) (figuras 5A-D). Hay algo interesante que no debo dejar de lado. Se trata del descubrimiento de un trono ubicado hacia el sector sureste de la plaza ceremonial de la Huaca de la Luna. A mi entender, tenía relación con la presentación de prisioneros que ingresaban por un vano de acceso lateral ante, posiblemente, alguna autoridad civil y/o religiosa que estaba sentada en el trono quien, a la vez, se encargaría de dar el inicio de la actividad ceremonial (figuras 6A y B). Este hermoso trono tiene una planta hemisférica con cuatro peldaños decorados con motivos de peces estilizados y una rampa de acceso desde el lado este, además de un muro espaldar (Uceda *et al.*, 2016, p. 101).

En la escena 1, escenario 1, encontramos ocho prisioneros que corren hacia una estructura arquitectónica mayor. Llevan a tres individuos desnudos, diferenciándose el primero porque se encuentra dentro de una anda más elaborada con espaldar y figuras escalonadas en los laterales. Lo anterior indica que este individuo tiene una mayor jerarquía que el resto. Al parecer, se trataría del jefe de los vencidos. De otro lado, el segundo prisionero, conducido en hamaca, tiene como distintivo un brazalete en la muñeca que lo distingue también del resto. Sospecho que tendría una jerarquía menor que el anterior, es decir, los tres individuos llevados en hamaca tienen al parecer una diferencia de rango militar. Solo uno de los prisioneros tiene

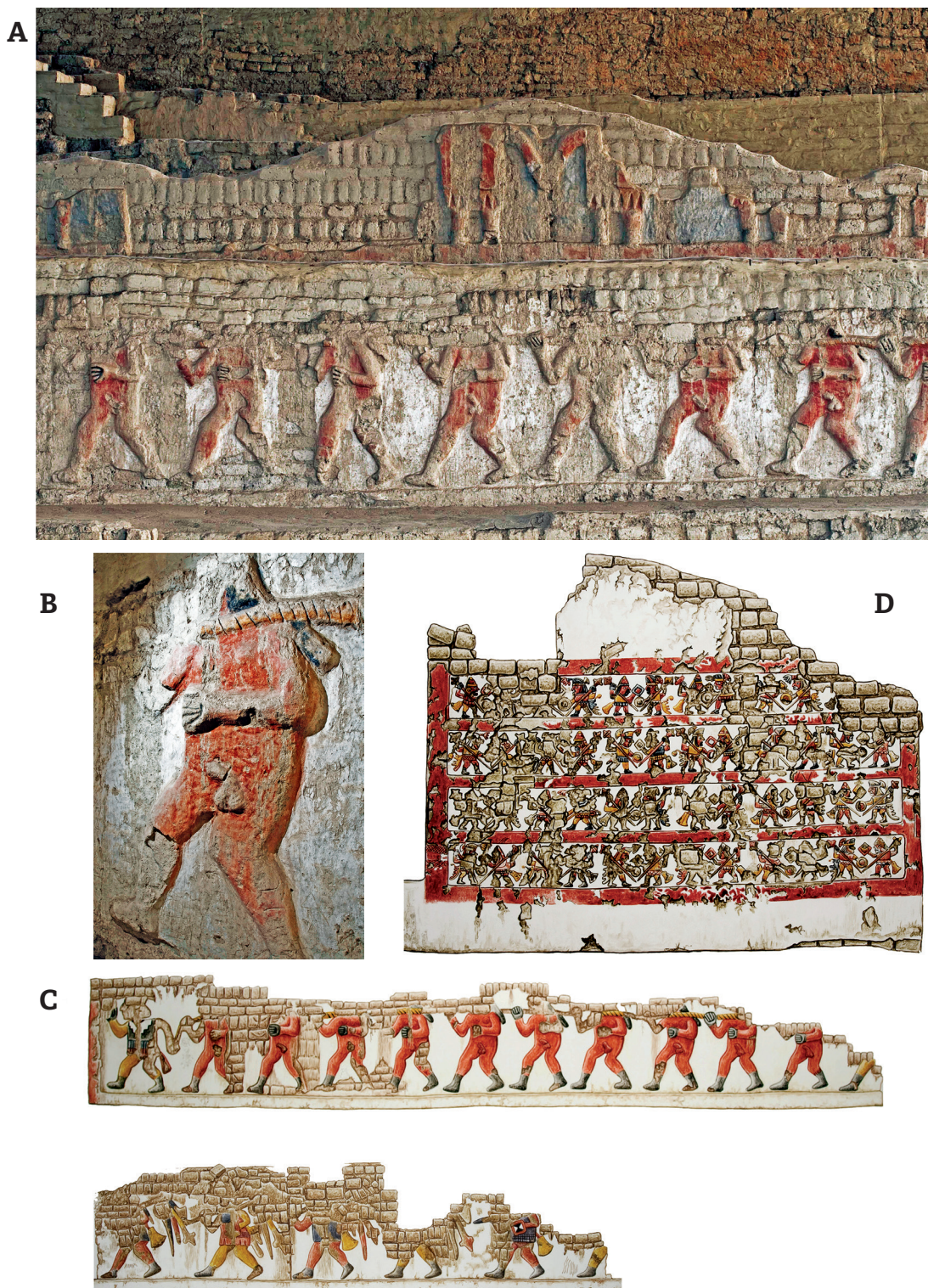


Figura 5. A) Procesión de prisioneros desnudos con la soga al cuello (Fundación Wiese); B) Detalle de la representación de la figura de un prisionero desnudo con la soga al cuello (Fundación Wiese); C) Acuarela que permite distinguir mejor la procesión de prisioneros desnudos con soga al cuello (Segundo Lozada/Fundación Wiese); D) Acuarela del mural con el tema de combate (Segundo Lozada/Fundación Wiese).

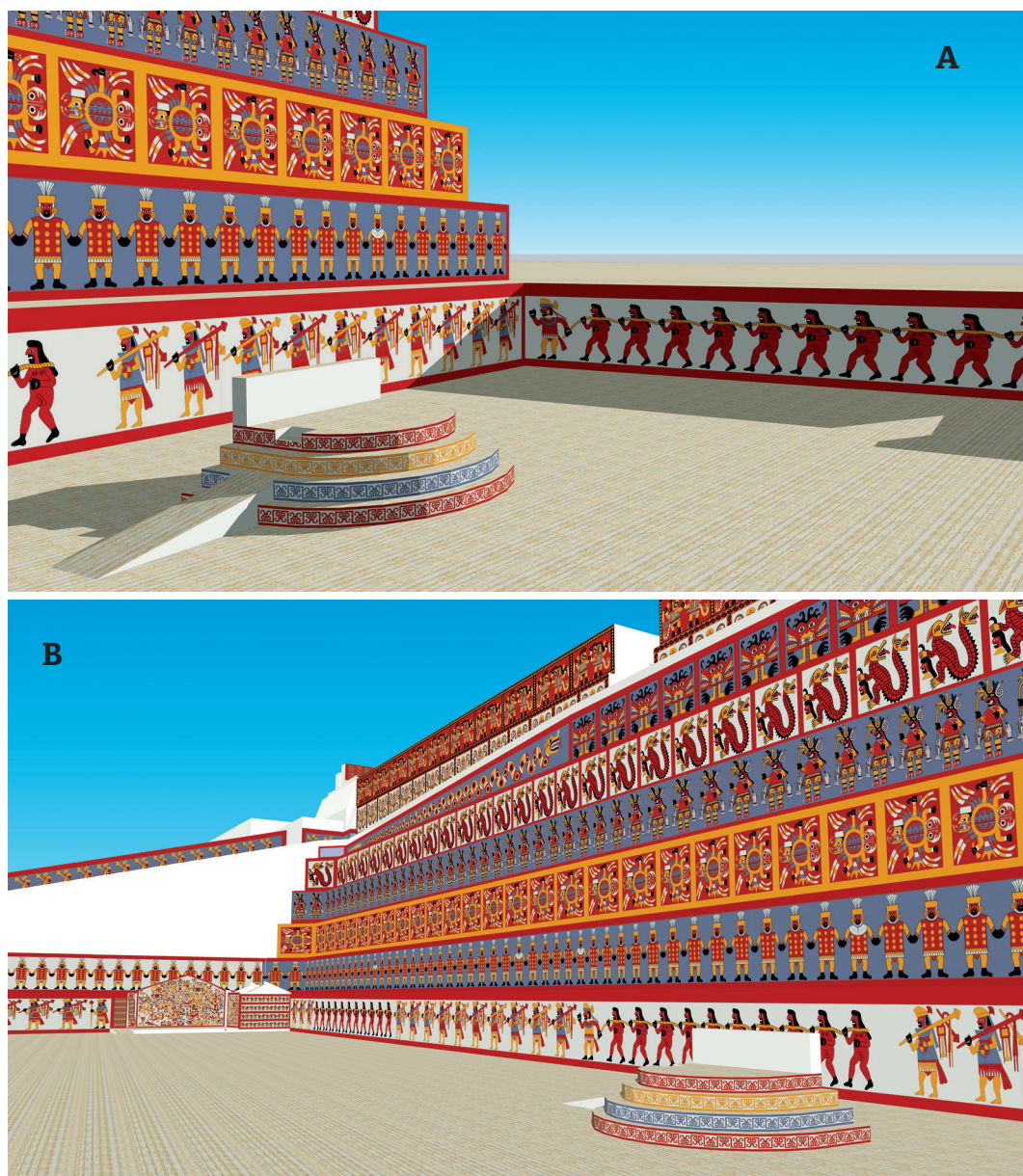


Figura 6. A y B) Reconstrucción del trono de planta semicircular y rampa de acceso ubicado en la plaza ceremonial de la Huaca de la Luna (elaborado por Luis De La Vega).

soga al cuello, el resto no; posiblemente el artista quiso indicar que inicialmente todos tuvieron la soga cortada al cuello.

En efecto, podemos observar, claramente, que los prisioneros desnudos que suben a la estructura mayor escalonada, donde se encuentra el oficiante principal, tienen los cabellos parados. A mi entender, se encuentran en trance, “movidos”, razón por la cual comparto la hipótesis de que estos hombres podrían haber estado bajo el consumo de alguna sustancia psicotrópica. Hipotéticamente, esta sustancia podría haber sido la combinación de extractos de semillas de hamala (*Nectandra sp.*), de es-

tramonio (*Datura stramonium*) y cactus de San Pedro (wachuma), rico en mezcalina. Estos tenían un efecto narcótico y analgésico y que habría producido, en algunos casos, ciclopejía con midriasis bilateral, taquipnea, retención urinaria, disminución de tránsito intestinal y, en ocasiones, hipertensión arterial e hipertermia, encefalopatía con síntomas de delirio y crisis. Todo esto provocaría, en general, un estado alterado del nivel de conciencia (Carod-Artal y Vázquez-Cabrera, 2007, p. 49).

En la escena de la carrera, se observa una estructura con terrazas y rampa de acceso adornada con figuras escalonadas. Este diseño arquitectónico se relaciona con el hallazgo de un edificio en la parte más alta de la plataforma superior de la Huaca Cao Viejo, durante su ocupación tardía, cuando los estilos de cerámica Moche IV y Moche V estaban vigentes. Este escenario viene a ser una especie de una gran plataforma escalonada en sus frentes, donde se realizaba la ceremonia de sacrificio y seguramente hubo también otras estructuras ceremoniales que, desafortunadamente, fueron destruidas por el tiempo. Eso se debe a que, en la parte alta de estos edificios, los vientos son muy fuertes e intensos y los siglos se encargaron de destruir las estructuras ceremoniales de la ocupación tardía (figuras 7A y B).

Esta estructura arquitectónica se encontraba, también, en el templo mayor de Huaca de la Luna (Templo Viejo), pero ahora está completamente destruida. Solo se han podido registrar pequeñas evidencias de un muro que corresponde a la esquina sureste con relieves de la figura de la deidad de la montaña (Uceda *et al.*, 2016, pp. 114-115). Entonces, está demostrado que las paredes internas que delimitan el patio ceremonial superior, en los dos templos mayores de Cao Viejo y la Luna, tenían la representación de la deidad de la montaña dentro de un rombo acompañada de serpientes y no peces (Franco, 2016a, pp. 85-88; 2016b, p. 47, fig. 66).

Ahora, veamos la identidad del personaje principal que recibe la copa y que está sentado sobre una plataforma al interior de un recinto bien elaborado y pintado. Todo parece indicar que este personaje principal, por las características que tiene, es el sacerdote mayor del templo que encabeza la ceremonia del sacrificio. Este oficiante ha recibido una copa con pedestal, con algún tipo de sustancia para que beba, que no necesariamente habría sido la sangre de los prisioneros, porque la escena se encuentra dentro de un contexto de presentación de prisioneros y no de sacrificio. El guerrero que entrega la copa, por su vestimenta, no parece ser un individuo que haya participado en el duelo de combate, sino, más bien, se trataría de un oficiante elegido para estos eventos. El distintivo más importante del sacerdote principal está sobre su cabeza y es un emblema importante como autoridad religiosa. Se trata de una vincha metálica que tiene la figura de un zorro como símbolo, al parecer fue también metálico y, detrás de la vincha, se encuentra un abanico de plumas y penachos sueltos. En la revisión iconográfica moche que he realizado, solo oficiantes o sacerdotes llevan este distintivo. Por ejemplo, en las escenas de masticación de coca se lo observa en oficiantes con el mismo distintivo (Kutsher, 1983, Fig. 125, lámina

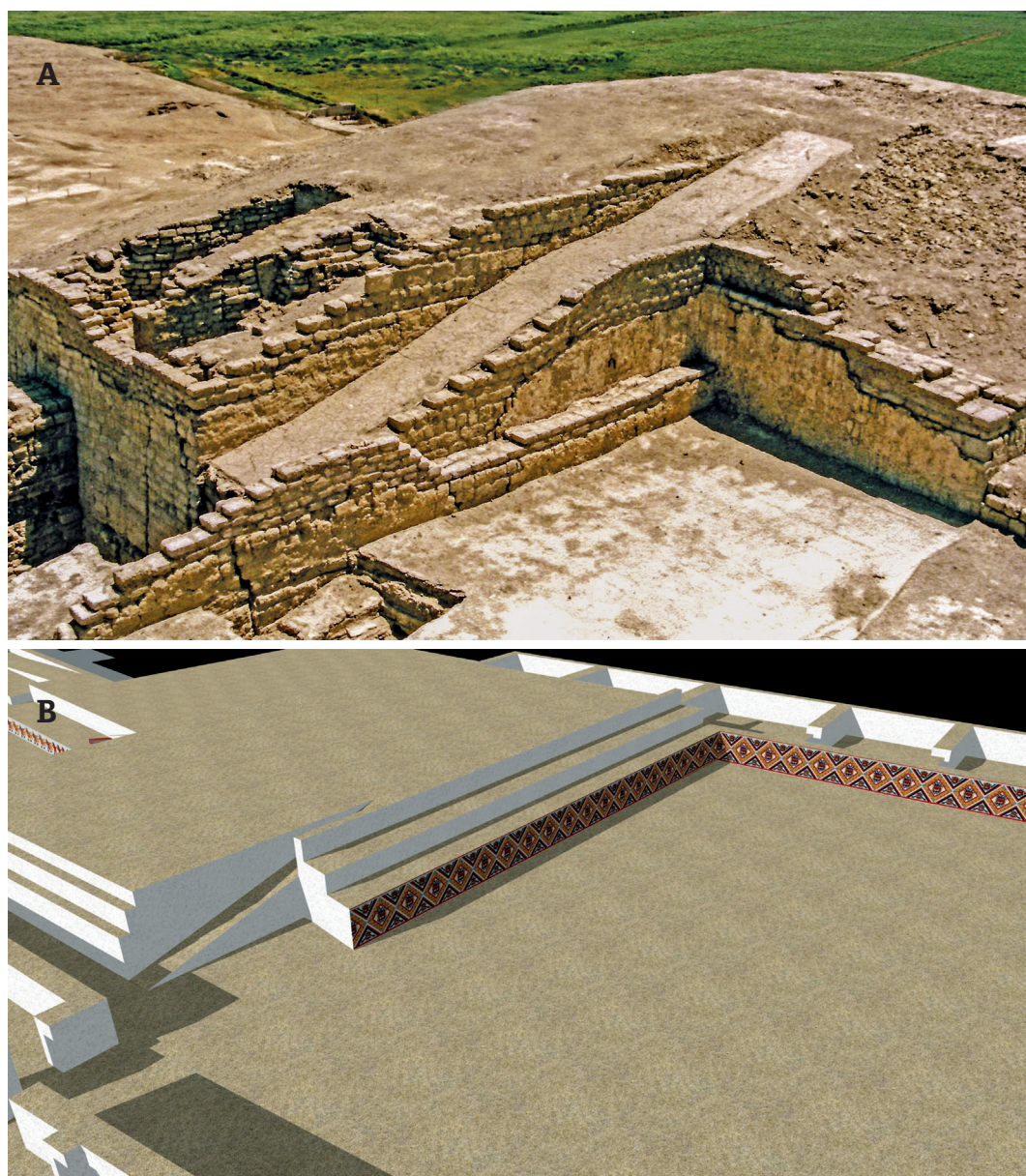


Figura 7. A) Vista de la rampa de acceso a la Plataforma Superior de la Huaca Cao Viejo; B) Reconstrucción hipotética de la rampa y la Plataforma Superior que corresponde al último edificio (elaborado por Luis De La Vega).

abb.125-126; Donnan, 2004, p. 72, Fig. 4.54; Donnan, 1978, p.118, Fig. 183). Por otro lado, este oficiante también aparece al interior de una estructura arquitectónica en una escena de presentación de comida (Donnan y Mc Clelland, 1999, p.113, Fig. 4.69). Sin embargo, tengo que indicar que, en otros contextos iconográficos o escenas diversas, muchos personajes aparecen con un distintivo parecido, pero no dentro de un contexto narrativo y claro, porque generalmente tienen la figura de un felino sobre la vincha. Esto ocurre en los personajes de la más alta jerarquía o seres mitológicos que participan en combates (Donnan, 1978, p. 68, Fig. 108, p. 73, Figs. 117-118, p. 116, Fig. 180. p. 142, Fig. 219).

Como se observa en el tema de la Ceremonia del Sacrificio, el sacerdote búho, segundo personaje (personaje B) (Donnan, 1978, p. 161, 239b), le entrega la copa al personaje A. La diferencia entre este personaje y el que aparece en el Tema de la Carrera, es básicamente el tocado. En este caso lleva una especie de casco cónico que remata en un adorno semilunar invertido, al igual que el personaje principal A; además, tiene un disco en uno de sus brazos. En cambio, el sacerdote búho del Tema de la Carrera tiene sobre su cabeza una vincha con una diadema de haces bifurcadas rectas y un abanico de plumas con penachos, muy parecido al tocado que lleva el cuarto personaje de la ceremonia del sacrificio (personaje D) y que lleva un disco entre sus brazos. Este tipo de disco es llevado por otro sacerdote búho (personaje B) que le entrega la copa al personaje A (Donnan, 1978, pp. 162-163). También es portado por la sacerdotisa (C) de la ceremonia del sacrificio (Donnan, 1978, p. 164, Fig. 241, p. 166, Fig. 244). El búho es un animal nocturno y el hecho de llevar un disco dentro del contexto del Tema de la Carrera, hace pensar que el disco es la representación simbólica de la Luna, es decir, es un elemento lunar. Lo mismo se puede decir de los zorros que aparecen sobre el techo del oficiante mayor, o en el caso del perro en la ceremonia del sacrificio: todos ellos son animales lunares.

Hay un elemento importante que llama la atención en este tipo de contextos de sacrificios y/o combates rituales que aparece flotando al interior del recinto del sacerdote. Es un símbolo formado por una porra, un escudo circular, un paño aparentemente de color blanco y otras veces en la iconografía en general tiene dardos o la parafernalia del guerrero vencido (Kutscher, 1983, pp. Abb.93A, C, Figs. 93A, 93B, 93C y 93D; Donnan, 1978, pp. 166-167, Fig.244). Christopher Donnan ha indicado que este es un símbolo de la religión estatal moche, tan igual que otros que aparecen, por ejemplo, en la religión católica y que se utiliza de diversas formas. En la iconografía moche está asociado, según Donnan, a la captura de prisioneros a través del combate ceremonial, y aparece en la mayoría de las etapas de la narrativa del guerrero. El investigador señala que puede ser representado de diversas maneras, desde simples hasta elaboradas, y frecuentemente es antropomorfizado (Donnan, 2010, p.59). Este símbolo también aparece magnificado dentro de la escena de presentación del mural de Pañamarca, así como en la ceremonia del sacrificio, de modo que este símbolo ha sido muy importante en la ideología moche.

En la escena 3, uno de los prisioneros desnudos se encuentra frente a una sacerdotisa vestida de color negro, asistida por sus colaboradoras. La sacerdotisa se encuentra sobre una plataforma con rampa y bajo una cubierta poco elaborada. Por el vestido de color, aparentemente negro, que lleva tiene una vinculación simbólica con el gallinazo de cabeza negra, ave de rapiña estrechamente asociada a los temas de sacrificio y la muerte en la iconografía moche. De hecho, los gallinazos con vestido negro y cinturón blanco se antropomorfizan en forma de sacerdotisas para asistir a los difuntos en el mundo de los muertos. Me parece evidente que esta

mujer oficiante a la que denomino “sacerdotisa con identidad de gallinazo”, le da un discurso al prisionero seguramente sobre el tránsito que seguirá en su camino al inframundo. En este ritual, la sacerdotisa recibe por parte de su ayudante una copa con algún brebaje o sustancia psicotrópica que será bebido por el prisionero antes de su ejecución.

Estas mujeres juegan un papel muy importante dentro de la narrativa del sacrificio de los prisioneros. Este rito hace recordar a las mujeres vestidas de negro que aparecen en el Tema de la Carrera, asociadas a un episodio previo al sacrificio humano donde se antropomorfizan en forma de gallinazos y también aparecen en el mundo subterráneo, asistiendo o reviviendo a los hombres que fueron sacrificados en el mundo real. En la Huaca de la Luna, se halló una botella asa estribo de cerámica de un prisionero desnudo con soga al cuello y que tiene la misma posición del prisionero que se enfrenta a las oficiantes vestidas de negro. En la mano tiene una especie de semilla, o algo parecido, y en la otra mano coge un cuenco con algún brebaje para que consuma. Esta imagen, desde luego, puede ayudar a inferir que, antes del sacrificio de estos individuos, la sacerdotisa vestida de negro con cinturón blanco les entregaba alguna sustancia psicotrópica antes de que sean ejecutados (figura 8B).

En la iconografía moche hay escenas de ritos de sacrificios humanos, particularmente desmembramientos, en donde las extremidades humanas superiores e inferiores, atadas con soguillas, aparecen flotando (figura 8C). Este rito, como se observa en las imágenes, está a cargo de mujeres sacerdotisas vestidas de negro con cinturón blanco, encabezado por una mujer de mayor jerarquía que también está vestida de negro y sentada sobre un trono escalonado bajo una cubierta. En la escena se advierte un cántaro con soguilla en el cuello y una botella de cerámica de asa estribo (Kutscher, 1954, p. 25, Fig. B; Kutscher, 1983, figs. 120.1-2; Donnan y McClelland, 1999, p. 121, fig. 4.85). A mi entender, el escenario arquitectónico donde se realiza este evento es en la parte alta del templo mayor.

En una escena iconográfica moche de carrera de prisioneros desnudos, se observa a unos individuos que cruzan por colinas y por superficies de arena desértica acompañados de zorros y gallinazos antropomorfos y serpientes; la escena está asociada a dos estructuras arquitectónicas suspendidas que serían los mismos recintos del templo mayor. Los prisioneros llevan a un personaje de mayor rango en una hamaca en forma de red y un prisionero aparece desbarrancado. También se observa a una oficiante sentada en un podio que, al parecer, da instrucciones a otra oficiante subalterna sobre lo que sucederá. Mientras tanto, un buitre antropomorfo está a la expectativa de los que llegarán; incluso, sobre el gallinazo hay un brazo humano desmembrado con soguilla en la muñeca. En efecto, esta escena tiene relación con el Tema de la Carrera. Entonces, considero que el artista puso estas estructuras dentro de la narración como un episodio narrativo que sucedería posteriormente en el templo mayor. Es decir, estos hombres van camino al sacrificio, donde serán

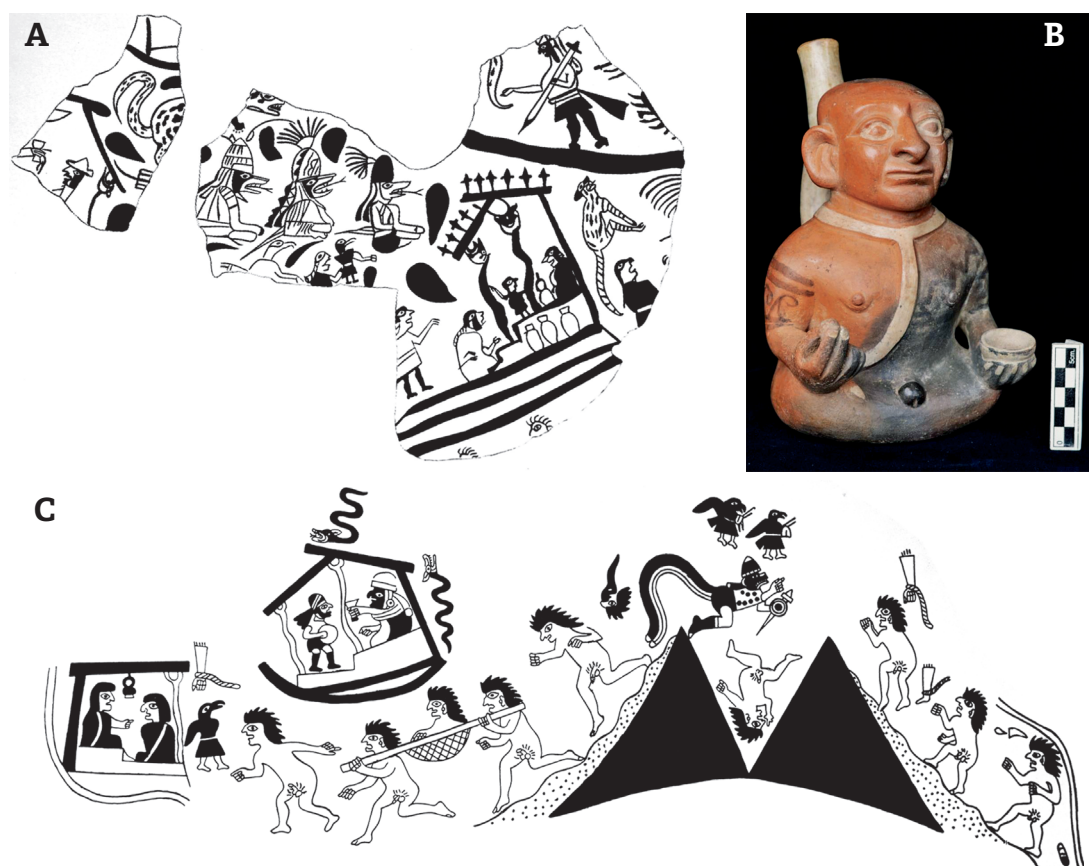


Figura 8. A) Fragmento de cerámica con la narrativa de pasaje de los prisioneros antes de ser ejecutados (Larco 2001, p. 188, Fig. 211); B) Prisionero desnudo con soga al cuello, sentado, en una mano lleva un recipiente con algún brebaje (colección Proyecto Huaca de la Luna); C) Escena iconográfica moche de carrera de prisioneros desnudos (Kutscher, 1983, p. 124, Abb.124).

ejecutados y después desmembrados (Kutscher, 1983, p. 124, Abb.124). En suma, estos fragmentos de imágenes forman parte de toda una narrativa que empieza en la batalla ritual y culmina con el sacrificio de los prisioneros.

Otro ejemplo es que las representaciones flotantes son parecidas a la escena del Tema de la Carrera. En una ilustración de unos fragmentos de cerámica de una botella moche (Larco, 2001, p. 188, fig. 211) se observa un escenario arquitectónico de elite donde aparece las sacerdotisa con sus colaboradoras vestidas de negro dándole, aparentemente, un discurso a un prisionero desnudo con la soga al cuello (figura 8a). La arquitectura donde se encuentra esta mujer es más elaborada que el recinto del Tema de la Carrera porque tiene un techo a dos aguas adornado con porras sobre la cubierta, lo que le da cierta jerarquía al personaje principal. Algo más, la presencia de botijas de cerámica alineadas y colocadas al costado del podio puede sugerir que se trata de recipientes que contienen alguna bebida preparada especialmente para fines del ritual. Estas mujeres también se relacionan con los gallinazos. La posición del prisionero, sentado, es también una imagen que se encontraba en la pintura

mural de Pañamarca en el valle de Nepeña, en un acto de presentación de copa por parte de la sacerdotisa principal y también la entrega de prisioneros para el sacrificio (Schaedel, 1951; Bonavia, 1985). Asimismo, en esta representación pictórica de Pañamarca aparecen la serpiente y el símbolo de la guerra y el sacrificio como se grafica en el Tema de la Carrera.

La escena 4 tiene que ver con un personaje parado con indumentaria de guerrero, el cual recibe una copa del sacerdote búho. La copa podría haber contenido la sangre del prisionero sacrificado debido a su cercanía al escenario de ejecución de la víctima. Este personaje tiene toda la indumentaria de un sacerdote guerrero de gran jerarquía, a quien le han conferido un recinto adornado con porras sobre los techos. Su aspecto en la vida real habría sido deslumbrante porque su vestido, su casco y su porra habrían sido aparentemente relucientes ante la luz diurna o nocturna, por estar confeccionados con placas metálicas doradas. Las porras del techo en la vida real fueron de cerámica y pertenecen al estilo Moche Tardío, de acuerdo a nuestra clasificación en la Huaca Cao Viejo (Franco *et al.*, 1999). Este personaje sacerdote guerrero aparece en escenas de combate (Donnan y McClelland, 1999, p. 66, Fig. 4.1, p. 134, Fig. 4.106, entrega de copa, p. 264, Figs. 6.130, 6.131). La indumentaria que tiene está estrechamente vinculada con la batalla ritual. Pero, en este caso especial, el personaje participa en el acto central de sacrificio humano y, por lo tanto, se le da la categoría de sacerdote guerrero.

La escena 5 se asocia con el sacrificio de uno de los prisioneros que aparece sentado con la boca abierta y las manos cruzadas; es una escena dramática de ejecución del individuo. Para facilitar la muerte del prisionero fue necesario la participación de dos individuos antropomorfos. Por un lado, es un hombre-felino que sujeta al prisionero, y, por otro lado, es un hombre-zorro que le coge del cabello largo para asestarle el corte final en la yugular y así obtener la sangre de la víctima. Aquí hay una cuestión que hay que dilucidar bien, y es la identidad de los dos personajes que participan en el acto de sacrificio. El hecho de estar transformados en animales hace, según mi punto de vista, que ambos personajes fueron transfigurados por el artista. Quizás estos animales fueron el alter ego de los sacrificantes. Por ejemplo, en el arte moche se observa a menudo la participación del felino antropomorfo o zoomorfo participando en el mismo acto de ejecución de la víctima, ya sea acometiendo a la víctima o mordándole el cuello (Donnan, 1978, 24, Fig.45, p. 97, Figs. 151, 152, pp. 168-169, Figs. 245-246; Toyne *et al.*, 2016, p. 131, Fig. 84). En muchas representaciones iconográficas es un felino natural o es un felino antropomorfo quien sacrifica, no es el zorro. El hecho de realizar el corte en la yugular de la víctima o decapitación es, a mi entender, una alegoría ancestral de la gran acción que tiene el felino en la vida real de coger a su presa por el cuello y luego obtener su sangre y su carne.

En la fachada del tercer edificio de la Huaca Cao Viejo, específicamente en el tercer escalón, se ha descubierto cinco paneles cuadrados conservados que repre-

sentan una escena de sacrificio humano en bajo relieve sobre un fondo de color amarillo (figuras 9A y B). Se trata de una escena de sacrificio a cargo de un personaje de cabello largo que tiene en la mano izquierda un cuchillo semilunar y con la otra mano coge de los cabellos a un individuo adulto para sacrificarlo. Una postura que, a menudo, aparece en las representaciones escultóricas de la cerámica moche. Los moches magnificaban la figura del sacrificante y eso es lo que han tratado de manifestar en el arte mural.

La escena 6 tiene una narrativa que está relacionada con el nivel del inframundo o mundo de los ancestros. Allí, los difuntos que fueron sacrificados cobran vida, gracias a la asistencia de gallinazos antropomorfos, con la presencia trascendental y magnificada de la serpiente cósmica, símbolo de la fertilidad y que, dicho sea de paso, acompaña también a la divinidad de la montaña en el mural que ornamentaba la cara interior del patio ceremonial superior del último edificio de las huacas de Cao Viejo y de la Luna. La narrativa se colige con los restos arqueológicos que se encontraron en la cima de la pirámide de Cao, donde los cuerpos de algunos de estos valerosos guerreros-prisioneros fueron enterrados en diferentes espacios ceremoniales del templo mayor, en las plazas y, en este caso particular, bajo el piso del patio ceremonial superior. Tuvimos la oportunidad de descubrir muchos entierros de individuos sacrificados en fosas incorporados simbólicamente debajo del piso del patio superior, especialmente hacia la franja oeste del patio. En este lugar se hallaron

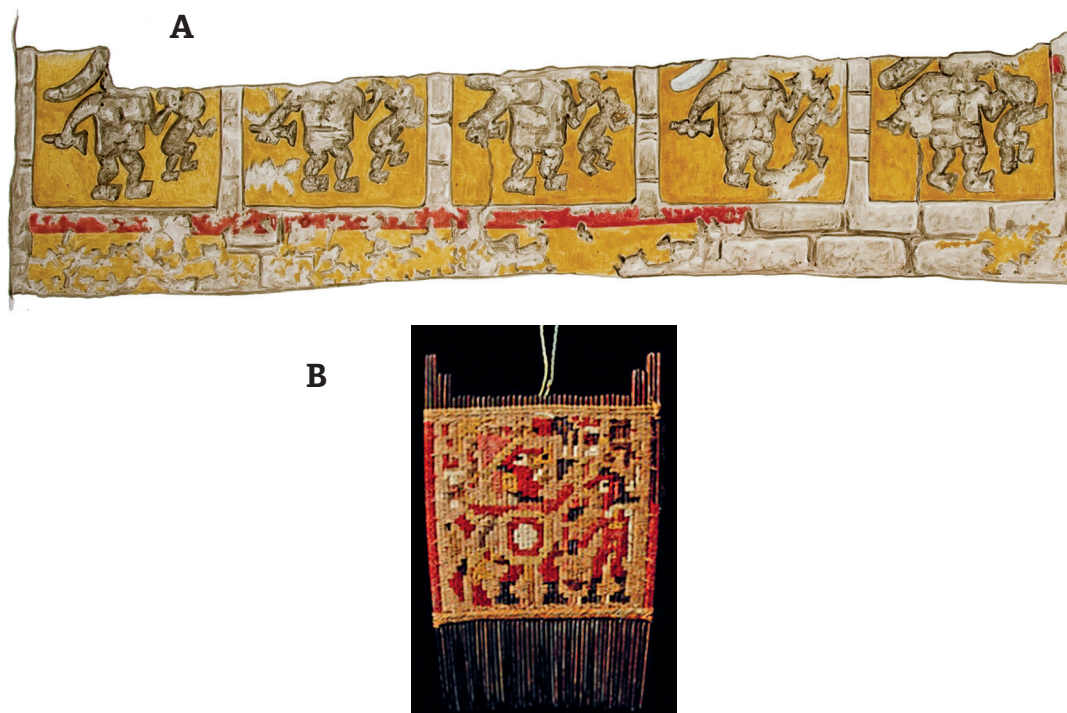


Figura 9. A) Acuarela de una escena mural de sacrificio humano en la Huaca Cao Viejo (elaborada por Segundo Lozada). Se observa a un individuo sacrificador que ha sido magnificado sujetando de los cabellos a su víctima; B) Peine moche de madera con la escena de combate encontrada en la Huaca Cao Viejo (Fundación Wiese).

los restos de un individuo sin cabeza, otro sin pies y piernas desmembradas de otro individuo, colocados como si fueran una suerte de “semillas” que van a fructificar la tierra (figuras 10A y B).

También se registró debajo del piso tardío del patio ceremonial superior la osamenta de una mujer adolescente sacrificada, en posición extendida, con los brazos abiertos y piernas semi abiertas (figura 10C). Esta es una posición muy parecida a la postura *post mortem* de uno de los prisioneros que aparece en la parte inferior del Tema de la Carrera. En efecto, entiendo que la colocación de las víctimas en estos espacios ceremoniales era una forma de vigorizar el poder del templo, proteger al grupo gobernante y mantener la vinculación sagrada entre los vivos y los muertos (Franco y Gálvez, 2010; Franco, 2012; Franco, 2019; Franco, 2021). También, sorprende la presencia de un individuo mutilado por la mitad hallado en la plaza ceremonial; quizás sus otros miembros fueron distribuidos por otros sectores del edificio ceremonial (figura 10D).

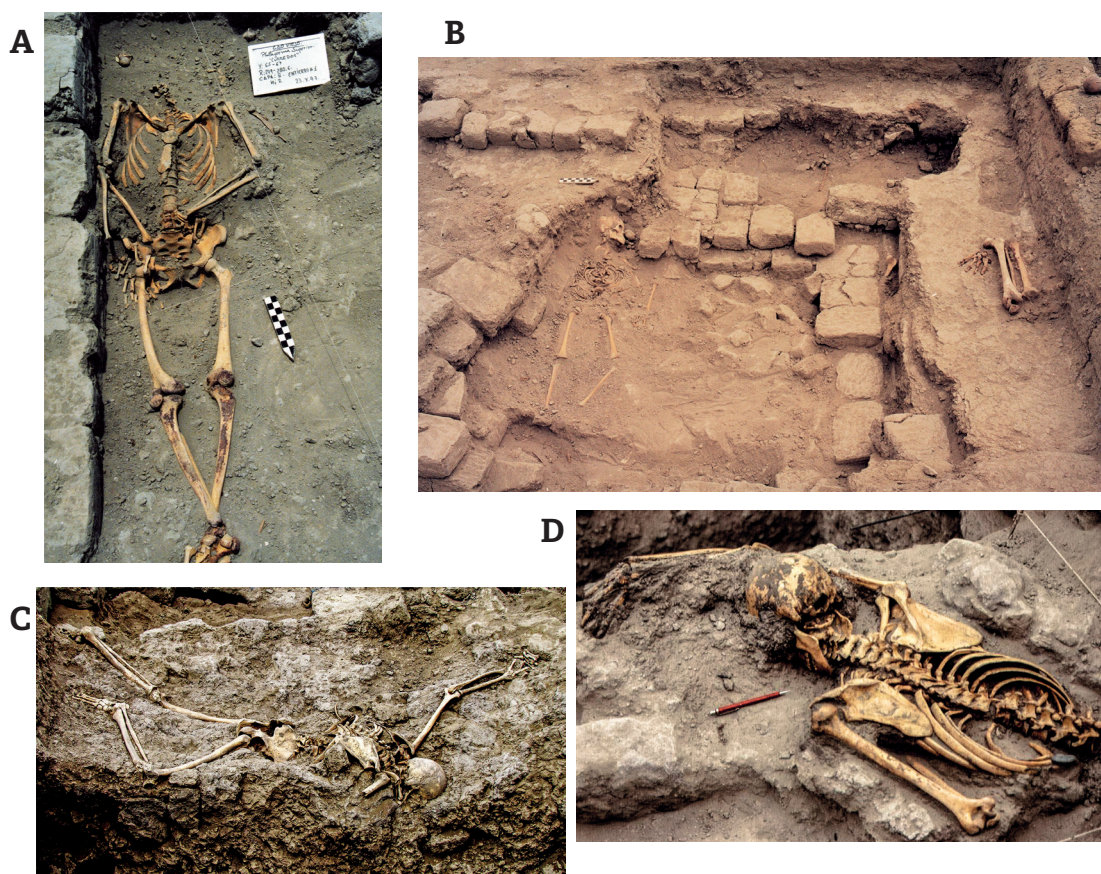


Figura 10. A) Sacrificio humano de un individuo adulto en el patio superior de la Huaca Cao Viejo. Nótese que el individuo enterrado se encuentra sin cabeza; B) En el lado derecho se encuentra un individuo sin pies y en el lado izquierdo piernas y pies mutilados, al parecer es una adolescente sacrificada debajo del piso del patio ceremonial superior; C) Nótese la posición similar al prisionero del Tema de la Carrera en el inframundo; D) Individuo mutilado por la mitad.

El desmembramiento de los cuerpos parece ser una de las prácticas realizadas a posteriori de estos eventos. El destino final de los restos es, en gran medida, en los rellenos arquitectónicos de los templos, donde se reportan casos recurrentes de entierros de cuerpos incompletos y de partes desarticuladas del cuerpo (Franco *et al.*, 1994, 2003; Franco, 2019; Bourget, 2001; Uceda, 1996). Otros aspectos de la compleja relación de los moches con la muerte se expresan en los entierros secundarios (Franco *et al.*, 1999, 2001, 2003), la reapertura y alteración del contenido de algunas tumbas de elite, al término de lo cual se reentierren los restos de la osamenta en las tumbas (Hecker y Hecker, 1992; Uceda, 1996, 1997; Franco *et al.*, 2001; Donnan, 2007, pp. 36-37). En la iconografía moche a menudo se observa a las sacerdotisas vestidas de negro con cinturón blanco, asociadas simbólicamente a brazos mutilados con soguilla en las muñecas (figura 11A). En la plaza ceremonial de la Huaca Cao Viejo, no solo encontramos brazos mutilados con soguillas en las muñecas, sino también el cuerpo de un gallinazo, animal asociado a los sacrificios humanos (figura 11B). Por una cuestión de asociación, ¿será posible entender que estas mujeres vestidas de negro eran también las encargadas de realizar los desmembramientos, o quizás, despellejamientos de los cuerpos humanos?

A



B



Figura 11. A) Escena de desmembramientos humanos en la iconografía moche (Kutscher, 1954, p. 25); B) Esqueleto completo de un gallinazo hallado dentro de uno de los recintos semisubterráneos de la plaza ceremonial de la Huaca Cao Viejo.

Las excavaciones realizadas por Moisés Tufinio (2004, pp. 111-112; 2006, pp. 48-56) en la plaza 3C y los restos estudiados por John Verano (1998, pp. 159-171; 2004, pp. 118-120) en la Huaca de la Luna, determinan el mismo comportamiento de sacrificio. Es decir, se trata de individuos decapitados, seccionados, descarnados, o cuerpos enteros con la soga al cuello, todos dispersos, que corresponden a eventos sacrificiales en diferentes tiempos. Uno de los aspectos que hay que destacar es la presencia de un recinto o plaza amurallada con un afloramiento rocoso de carácter sagrado que se encuentra construido al pie del Cerro Blanco (montaña tutelar de los moches). Al interior del recinto o amurallamiento, se ejecutaron prácticas sangrientas de sacrificios humanos, cuyos cuerpos fueron dejados al aire libre. Son varios eventos sacrificiales en el tiempo. Moisés Tufinio hace un interesante comentario cuando se refiere a una unidad arquitectónica ceremonial en este sector, donde los individuos fueron descarnados en actos propiciatorios. Señala que los prisioneros habrían sido primero suplicados en un recinto ceremonial en la plaza 3C, quizás bajo el consumo de algún psicotrópico. Cuando llegó la hora de la muerte, estos hombres fueron sacados a un poyo delante del recinto donde fueron victimados y sus cuerpos inertes fueron conducidos a un recinto posterior cercano donde fueron finalmente descarnados, decapitados o mutilados. Como señala Tufinio, era una práctica similar a las actividades sacrificiales realizadas por los aztecas cuyo propósito, citando a Gonzales (1995), era tener mejores cosechas (Tufinio, 2013, pp. 336-338).

La hipótesis de Moisés Tufinio es muy interesante. Sin embargo, tengo todavía mis dudas en que los individuos sacrificados fueran ejecutados delante del recinto en la plaza 3C. No veo mayores evidencias, porque otra de las opciones, de acuerdo al Tema de la Carrera y a la Ceremonia del Sacrificio, es que los individuos fueran sacrificados en la parte más alta del templo, donde se les extraía la sangre y el corazón para ofrecerla al interlocutor de la divinidad principal en la tierra y así obtener beneficios alimenticios para la supervivencia de la población (Franco, 2019, pp. 10-12). Esta ceremonia se realizaba en un momento difícil, cuando el territorio costero estaba siendo impactado por el fenómeno El Niño. Después, los cuerpos humanos fueron llevados eventualmente a las plazas ceremoniales ubicadas precisamente al pie de la montaña sagrada (Cerro Blanco), donde finalmente fueron sujetos a una acción ritual muy especializada de decapitamientos, cercenamientos o mutilamientos, o descarnamientos, quizás para que los gallinazos o buitres puedan consumir la carne de las víctimas. Los cuerpos estaban tendidos en las plazas sobre capas de sedimentos ocasionados por lluvias intensas. Por otro lado, John Verano ha propuesto una posible práctica de canibalismo ritual (Verano, 1998, p. 171).

Pero, también, nos interesa saber: ¿qué fines habrían obligado a la casta sacerdotal moche a realizar estos desmembramientos de los cuerpos humanos? Este rito de desmembramiento y entierro de las partes humanas en distintos sectores del templo tiene que ver, según mi parecer, con una siembra simbólica de restos humanos

mutilados o desmembrados. Para tener una idea del propósito de estos desmembramientos humanos, recurro a una narración mítica referida a la lucha entre las deidades de Vichama y Pachacámac. Se dice que Pachacámac descuartizó al hermano de Vichama, hijo del Sol, y sus restos fueron sembrados en la tierra; de los dientes brotaron granos de maíz, de los huesos brotaron yucas y del resto de su cuerpo brotaron pepinos, pacaes y demás frutos. En un segundo episodio del mito, Pachacámac sacrifica a la madre de Vichama y sus restos fueron entregados a los buitres (Rostworowski, 1986, pp. 43-44). Entonces, es indiscutible la importancia simbólica que tenían los miembros humanos o cabezas con relación a la productividad de los alimentos para la comunidad, es decir, realmente se trataban de ritos agrícolas.

En la sección del inframundo del Tema de la Carrera, la cabeza humana tiene en la mandíbula inferior una especie de raíz o algo parecido, así como aparece en algunas representaciones escultóricas de cabezas humanas de personajes de la elite moche. En una botella retrato de cerámica del estilo Moche II-III de un personaje de la elite moche, asociada a la tumba de una sacerdotisa anciana en la plataforma superior de la Huaca Cao Viejo (Franco *et al.*, 1999), se registró en la mandíbula la presencia de alguna raíz muy parecida a la *Arracacia xanthorrhiza* (arracacha) que fue encontrada en Pacopampa para la época Cupisnique (Víctor Vásquez, comunicación personal, 2019) (figura 12A). Las mandíbulas humanas y las cabezas de los seres humanos deben haber tenido una significación simbólica muy especial con relación a los ritos de propiciación del mundo doméstico, relacionada, seguramente, con alguna creencia de abundancia de alimentos en el mundo moche. No olvidemos el hallazgo impresionante de un mural hermoso, policromo, con la representación dual de la divinidad de la montaña, o conocido también como el Decapitador, que coge en una de sus manos una cabeza humana, transmitiendo de esa manera la importancia simbólica de esta parte del cuerpo humano asociado a la fertilidad agrícola (figura 12B). En la iconografía moche, las cabezas humanas aparecen con soguillas atravesadas por la boca, parecidas a las cabezas trofeo de la cultura Nazca. Por ejemplo, se observa una cabeza que tiene atravesada una sogá y aparece una mazorca de maíz (Donnan, 1978, p. 189, Fig. 273; Kutscher, 1954, p. 25B; Verano, 1998, pp. 169-171).

Otro tema definitivamente importante es saber, ¿cuándo se realizaban estas ceremonias de sacrificios humanos? Recordemos que Ann Marie Hocquenghem interpretaba que estos actos estaban vinculados con la restauración del orden, realizados durante el equinoccio de primavera o antes, en el que los días son propicios para las ofrendas (pagos) y los sacrificios cuando la “tierra está abierta”. Propone también que este rito de contenido agrícola se realizaba cada año después del solsticio de verano (Hocquenghem, 1987, pp. 120-122). Sin embargo, ahora, a la luz de los hallazgos en los mismos templos mayores moche, tenemos más información para definir el tiempo en el que se realizaban estos acontecimientos. Esta además indicar



Figura 12. A) Cabeza retrato hallada en la Huaca Cao Viejo, con una especie de raíz en la mandíbula inferior (Fundación Wiese); B) Representación del Decapitador en la Huaca Cao Viejo, en una mano sostiene una cabeza humana (Régulo Franco).

que la gran mayoría de restos humanos sacrificados en la Huaca de la Luna estaban tendidos sobre sedimentos de lluvias (Bourget, 1998, p. 51; Uceda *et al.*, 2016, p. 171).

En el caso de Cao Viejo, los restos mutilados hallados en la plaza ceremonial (Franco *et al.*, 1994, 2003, 2019) también estuvieron sobre capas de sedimentos de lluvias ocasionadas por el fenómeno El Niño, ocurrido en la temporada de verano, cuando sube la temperatura. Por ejemplo, en una representación iconográfica de conducción de prisioneros desnudos por el desierto, aparecen moscas sobre los prisioneros conducidos hacia el templo donde serán sacrificados (véase figura 4B). En la representación del Tema de la Carrera aparece una gran cantidad de puntos que rellenan todo el espacio, ¿acaso podría ser un indicativo para graficar que la ceremonia se realizaba en una temporada de lluvias? Algo más, el hecho de la presencia del disco que sujeta el sacerdote búho puede sugerir que el sacrificio se realizaba en una fecha de luna llena, pero resulta que es un efecto natural del satélite que, al parecer, se asocia energéticamente a una alteración del cuerpo humano, especialmente el aumento de un mayor fluido de sangre de los prisioneros sacrificados. No olvidemos que el búho está asociado a la noche y es un animal nocturno.

COMENTARIOS FINALES

A partir de lo presentado y discutido previamente puedo permitirme plantear que estos eventos sacrificiales se iniciaban con las batallas rituales en campos abiertos. Desde allí, los prisioneros vencidos eran llevados a los templos mayores donde eran sometidos y supliciados temporalmente hasta que se avecinaba el evento central que, seguramente, era muy bien planificado por la elite dirigente.

Luego, se realizaba la presentación de los prisioneros al señor principal, que yacía sobre un trono, y, enseguida, eran conducidos al recinto esquinero de la plaza ceremonial, donde, al parecer, se realizaba una especie de liturgia. Posiblemente, uno de los sacerdotes recreaba el calendario mítico ceremonial (Temas Complejos) ante la presencia de una masa de invitados especiales y, posiblemente, frente a los prisioneros condenados al sacrificio. Posteriormente, los prisioneros eran conducidos por una gran rampa lateral hacia una plaza ceremonial superior.

Después, como aparece en el Tema de la Carrera, los prisioneros ya ubicados en la parte superior del templo o plaza ceremonial superior, eran conducidos a través de una rampa adornada con alfardas escalonadas hacia la plataforma principal escalonada, ubicada en la cima del edificio. Estos hombres eran presentados primero a un sacerdote mayor, luego a unas sacerdotisas vestidas de negro con cinturón aparentemente de color blanco. Enseguida, eran presentados a un personaje militar de alto rango.

El acto final era el sacrificio de los prisioneros a cargo de dos seres transfigurados en jaguar y en zorro, tal cual se observa en la iconografía. Seguramente, según las creencias de los moches, las almas de estos hombres sacrificados pasaban al plano del inframundo, es decir, al mundo de los muertos. Finalmente, estos individuos inmolados que pasaron al inframundo eran recibidos por gallinazos antropomorfos que se dedican a atenderlos con bebidas y seguramente con alimentos para que revivan y formen parte del mundo de los ancestros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Berezkin, Y. (1981). An identification of anthropomorphic mythological personages in Moche representations. *Nawpa Pacha*, 18, 1-26.
- Bonavia, D. (1985). *Mural Painting in Ancient Peru*. Indiana University Press.
- Bonavia, D. (2002). Pañamarca: símbolo de nuestra vergüenza. *Arkinka*, 81, 78- 86.
- Bourget, S. (1998). Excavaciones en Plaza 3A Plataforma II de la Huaca de la Luna durante 1996. En S. Uceda y E. Mujica (Eds.), *Investigaciones en la Huaca de la Luna, 1996* (pp. 43-64). Universidad Nacional de Trujillo.
- Bourget, S. (2001). Rituals of Sacrifice: Its practice at Huaca de la Luna and its representations in Moche iconography. En L. Pillsbury (Ed.), *Moche Art and Archaeology in Ancient Perú* (pp. 89-109). Studies in the History of Art 63, Center for Advanced Studies in the Visual Arts, Symposium Papers XL, National Gallery of Art.
- Bourget, S. y Millaire, J. F. (2000). Excavaciones en Plaza 3A y Plataforma II de la Huaca de la Luna. En S. Uceda y E. Mujica (Eds.), *Investigaciones en la Huaca de la Luna, 1997* (pp. 47-60). Universidad Nacional de Trujillo.
- Carod-Artal, F. y Vázquez-Cabrera, C. (2007). Semillas psicoactivas sagradas y sacrificios rituales en la cultura Moche. *Rev. Neurol*, 44(1), 43-50.

Castillo, L. J. (1989). *Personajes Míticos, escenas y narraciones en la iconografía Mochica*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Castillo, L. J. (2000). *La Ceremonia del Sacrificio: Batallas y Muerte en el Arte Mochica*. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, AFP INTEGRA.

Donnan, C. (1978). *Moche art of Peru: Pre-Columbian Symbolic Communication*. Museum of Cultural History, University of California.

Donnan, C. (1985). Arte Moche: La Aproximación temática al Arte Moche. En J. A. de Laval (Ed.), *Moche* (pp.54-90). Banco de Crédito del Perú.

Donnan, C. (2004). *Moche Portraits from Ancient Perú*. University of Texas Press.

Donnan, C. (2007). *Moche Tombs at Dos Cabezas*. Cotsen Institute of Archaeology Press, University of California.

Donnan, C. (2010). Moche state religion: a unifying force in Moche political organization. En J. Quilter y L. J. Castillo (Eds.), *New Perspectives on Moche Political Organization*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Donnan, C., y McClelland, D. (1999). *Moche Fineline Painting: Its Evolution and its Artists*. Fowler Museum of Cultural History, University of California.

Franco, R. (2012). Complejo El Brujo: Poder, Arte Simbolismo y la Tumba de la Señora de Cao. En *Tesoros Preincas de la Cultura Mochica, El Señor de Sipán, Huaca de la Luna y Señora de Cao* (pp. 77-97). Fundación Augusto N. Wiese.

Franco, R. (2015). La montaña de los sacrificios Moche en la costa norte del Perú. *Arkinka*, 233, 98-107.

Franco, R. (2016a). Prestigio, poder y nuevos escenarios ceremoniales Moche en el complejo El Brujo, primera parte. *Arkinka*, 249, 102-111.

Franco, R. (2016b). Prestigio, poder y nuevos escenarios ceremoniales Moche en el complejo El Brujo, segunda parte. *Arkinka*, 250, 80-89.

Franco, R. (2016c). Aproximaciones al significado de las representaciones murales mochica de la fachada principal y el patio superior de la huaca Cao Viejo, complejo El Brujo, costa norte del Perú. *Quingnam*, 2, 7-52.

Franco, R. (2019). Sacrificios humanos en el mundo moche: una nueva mirada a la iconografía y a los hallazgos arqueológicos. *Quingnam*, 5, 1-50.

Franco, R. (2021). *Moche: Iconografía y Cosmovisión*. Instituto Peruano de Estudios Arqueológicos e Institute of Andean Research.

Franco, R., y Gálvez, C. (2010). Muerte, iconografía e identificación de roles de personajes de la elite mochica en huaca Cao Viejo, complejo El Brujo. En L. Valle (Ed.), *Arqueología y Desarrollo: Experiencias y Posibilidades en el Perú* (pp. 79-102). Ediciones Sian.

Franco, R., Gálvez, C., y Vásquez, S. (1991). *Informe PACEB*. Instituto Nacional de Cultura.

Franco, R., Gálvez, C., y Vásquez, S. (1994). Arquitectura y decoración mochica en huaca Cao Viejo, complejo El Brujo: resultados preliminares. En S. Uceda y E. Mujica (Eds.), *Moche: Propuestas y Perspectivas, Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche* (pp. 147-180). Institut Français d'Etudes Andines y Universidad Nacional de Trujillo.

Franco, R., Gálvez, C., y Vásquez, S. (1999). Tumbas de cámara Moche en la plataforma superior de huaca Cao Viejo, complejo El Brujo. *Boletín del Programa Arqueológico El Brujo*, 1, 5-29.

Franco, R., Gálvez, C. y Vásquez, S. (1999). Porras mochicas del complejo El Brujo. *Revista Arqueológica SIAN* 4(7): 16- 23.

Franco, R., Gálvez, C., y Vásquez, S. (2001). Desentierro y reenterramiento de una tumba de élite en el complejo El Brujo. *Boletín del Programa Arqueológico El Brujo*, 2, 4-24.

Hecker, G, y Hecker, W. (1992). Ofrendas de huesos humanos y uso repetido de vasijas en el culto funerario de la costa norperuana. *Gaceta Arqueológica Andina*, 6(21), 33-53.

Hocquenghem, A. (1987). *Iconografía mochica*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Hocquenghem, A. (2008). Sacrifices and ceremonial calendars in societies of the Central Andes: A reconsideration. En S. Bourget y K. Jones (Eds.), *The Art and Archaeology of the Moche: An Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast* (pp. 23-42). University of Texas Press.

Kauffmann, F. (2012). Iconografía de Sechín: ¿escenificación de sacrificios humanos? En *V Congreso Nacional de Historia*. Universidad Ricardo Palma.

Kutscher, G. (1954). *Nordperuanische Keramik, Figurlich Verzierte Gefasse Der Fruh-Chimú*. Verlag Gbr.

Kutscher, G. (1967). Iconographic Studies as an aid In the reconstruction of Early Chimú Civilization. En J. H. Rowe y D. Menzel (Eds.) *Peruvian Archaeology, Selected Readings* (pp. XX-XX). Departament of Anthropology University of California.

Kutscher, G. (1983). *Nordperuanische Gefässmalereien des Moche-Stils*. Verlag C.H. Beck.

Larco, R. (2001). *Los Mochicas*. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Fundación Telefónica.

Panofsky, E. (1979). *Estudios en Iconología*. Alianza Editorial.

Rostworowski, M. (1986). *Estructuras Andinas de Poder. Ideología Religiosa y Política*. Instituto de Estudios Peruanos.

Schaedel, R. (1951). Mochica murals at Pañamarca. *Archaeology*, 4(3), 145- 154.

Shimada, I., Shinoda, K., Bourget, S., Alva, W., y Uceda, S. (2002). DNA Analysis of Mochica and Sicán populations of pre-hispanic Peru. En D. M. Reed (Ed.), *Biomolecular Archaeology: Genetic Approaches to the Past* (pp. 61-82). Center for Archaeological Investigations, Southern Illinois University.

Toyne, M. J., Verano J., White c. y Longstaffe, F. (2016). La vida de un guerrero: un análisis isotópico del sacrificio y la guerra moche. En C. Pardo y J. Rucabado (Eds.), *Moche y sus Vecinos. Reconstruyendo Identidades* (pp.100-201). MALI.

Tufinio, M. (2004). Excavaciones en la Plaza 3c y sacrificios humanos en Huaca de la Luna (1998-1999). En S. Uceda, E. Mujica y R. Morales (Eds.), *Investigaciones en la Huaca de la Luna* (pp. 99-117). Universidad Nacional de Trujillo.

Tufinio, M. (2006). Excavaciones en la Plaza 3C de la Huaca de la Luna. En S. Uceda, E. Mujica y R. Morales (Eds.), *Investigaciones en la Huaca de la Luna, 2000*. (pp.47-63) Universidad Nacional de Trujillo.

Tufinio, M. (2013). Huaca de la Luna: Arquitectura y Sacrificios Humanos. En S. Uceda, E. Mujica y R. Morales (Eds.), *Investigaciones en la Huaca de la Luna, 2004* (pp. 329-345). Patronato Huacas del Valle de Moche, Universidad Nacional de Trujillo.

Uceda, S. (1996). El poder y la muerte en la sociedad Moche. En L. Millones y M. Lemlij (Eds.), *Al final del camino* (pp. 20-36). Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos.

Uceda, S. (2001). El complejo arquitectónico religioso Moche de Huaca de la Luna: el templo del dios de las montañas. *Revista Arqueológica SIAN*, 11, 11-17.

Uceda, S. (2008). El templo mochica: rituales y ceremonias. En K. Makowski (Ed.), *Los Dioses del Antiguo Perú* (Vol. 1) (pp. 91.101). Banco de Crédito del Perú.

Uceda, S. Mujica E. y R. Morales (eds.) (1998). *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996*. Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y la Luna, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo.

Uceda, S. Mujica E. y R. Morales (eds.) (2004). *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1998-1999*. Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y la Luna, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo.

Uceda, S., y Morales, R. (Eds.). (2010). *Moche: Pasado y Presente*. Patronato Huacas del Valle de Moche, Fondo Contravalor Perú-Francia y Universidad Nacional de Trujillo.

Uceda, S., Morales, R., y Mujica, E. (2016). *Huaca de la Luna: Templos y Dioses Moches*. Proyecto Huacas del Sol y la Luna, World Monuments Fund, Fundación Backus y Patronato Huacas del Valle de Moche.

Verano, J. (1998). Sacrificios humanos, desmembramientos y modificaciones culturales en restos osteológicos: evidencia de las temporadas de investigación 1995-

1996 en Huaca de la Luna. En S. Uceda y E. Mujica (Eds.), *Investigaciones en Huaca de la Luna*, 1996 (pp. 159-171). Universidad Nacional de Trujillo.

Verano, J. (2001a). The physical evidence of human sacrifice in ancient Peru. En E. Benson y A. Cook (Eds.), *Ritual sacrifice in ancient Peru* (pp. 165-184). University of Texas Press.

Verano, J. (2001b). War and Dead in the Moche World: Osteological Evidence and Visual Discourse. En J. Pillsbury (Ed.), *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru* (pp. 111-125). National Gallery of Art.

Verano, J. (2005). *Human Sacrifice at El Brujo, Northern Peru*. National Geographic Society Committee for Research and Exploration Grant #7844- 05, Report to Summer Fieldwork.

Verano, J., Laurel, W., Anderson, S., y Lombardi, G. (1997). *Informe presentado al Proyecto Arqueológico Complejo El Brujo*.